5

e

DIALOGUES
DES MORTS
DE FÉNELON

SUIVIS

DE QUELQUES DIALOGUES

DE BOILEAU, FONTENELLE ET D'ALEMBERT

avec une Introduction et des Notes

PAR B. JULLIEN

Docteur ès lettres, licencié ès sciences
ancien principal de collège

L. HACHETTE ET C[ie]

LIBRAIRES DE L'UNIVERSITÉ ROYALE DE FRANCE

A PARIS
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 12
(Quartier de l'École de Médecine)

A ALGER
RUE DE LA MARINE, N° 117
(Librairie centrale de la Méditerranée)

1847

Digitized by Google

Paris. — Imprimerie Panckoucke, rue des Poitevins, 14.

Digitized by Google

INTRODUCTION.

Le *Dialogue des Morts* est celui où les interlocuteurs (ou du moins l'un d'eux[1]) sont supposés n'être plus de ce monde.

Le dialogue des morts n'est qu'une forme particulière, une variété, si l'on veut, du dialogue ordinaire; mais c'est une variété très-importante, et d'une invention singulièrement heureuse : d'abord parce qu'on peut mettre en présence les personnages des pays et des temps les plus éloignés, ce qui augmente infiniment le nombre des combinaisons que l'on en peut faire ; d'un autre côté, toutes les vanités humaines s'anéantissant au moment de la mort, on peut, sans heurter le moins du monde notre croyance, ni manquer à ce qu'on appelle le *costume*, exprimer sans préparation les idées les plus opposées à celles qui sont généralement reçues.

Fontenelle a compris et signalé cet avantage, dans la lettre qu'il adresse à Lucien[2], et qui sert de préface à ses dialogues: « J'ai fait, dit-il, moraliser tous mes morts, autrement ce n'eût pas été la peine de les faire parler : des vivants auraient suffi pour dire des choses inutiles. De plus il y a cela de commode, qu'on peut supposer que les morts sont gens de grande réflexion, tant à cause de leur expérience que de leur loisir; et on doit croire, pour leur honneur, qu'ils pensent un peu plus qu'on ne fait d'ordinaire pendant la vie : ils raisonnent

1. Voyez dans Fénelon, le dialogue de *Sylla, Catilina et César*, et dans Voltaire celui des *Anciens et des Modernes*.

2. Voyez aussi le quatrième dialogue de sa dernière sixaine, c'est-à-dire le trente-quatrième de la collection entière.

mieux que nous des choses d'ici-haut, parce qu'ils les regardent avec plus d'indifférence et de tranquillité; et ils veulent bien en raisonner, parce qu'ils y prennent un reste d'intérêt.... Comme les morts ont bien de l'esprit, ils doivent voir bientôt le bout de toutes les matières. Je croirais même sans peine qu'ils devraient être assez éclairés pour convenir de tout les uns avec les autres, et, par conséquent, pour ne se parler presque jamais : car il semble qu'il n'appartient de disputer qu'à nous autres ignorants, qui ne découvrons pas la vérité; de même qu'il n'appartient qu'à des aveugles, qui ne voient pas le but où ils vont, de s'entre-heurter dans un chemin. »

Ces dernières propositions, vraies sans doute dans l'opinion commune, si elles étaient poussées à leurs dernières conséquences, rendraient tout dialogue des morts impossible. Heureusement notre esprit n'est pas si sévère sur les conditions naturelles d'un art. Il se prête très-volontiers à la supposition que les morts ont encore quelques-unes de nos passions, ou s'intéressent à ce qui se fait *ici-haut*, comme parle Fontenelle; il admet avec une égale facilité qu'ils ne savent pas absolument le fond des choses, mais qu'ils s'en instruisent successivement, comme nous, par l'expérience; que les opinions qu'ils avaient pendant leur vie ont pu être ainsi profondément modifiées, et par des raisons qui ne leur seraient pas venues pendant qu'ils habitaient cette terre : raisons d'autant plus puissantes qu'elles sont plus vraies philosophiquement, quoique fort éloignées des opinions régnantes.

Le dialogue des morts est donc un cadre merveilleusement trouvé pour l'expression d'idées hardies, neuves, paradoxales, inattendues, et presque toujours satiriques : aussi, divers auteurs en ont-ils, comme nous le dirons, tiré un excellent parti.

Lucien[1], né à Samosate, en Syrie, vers 120 de notre ère, est généralement regardé comme l'inventeur du dialogue des morts, parce qu'il est le premier qui se soit appliqué à ce genre de composition.

On trouve bien, et même fort longtemps avant lui, des

1. Voyez, sur la vie et les ouvrages de Lucien, l'excellente notice insérée par M. Boissonade, dans la *Biographie universelle*.

entretiens qui satisfont matériellement à la condition que nous avons indiquée tout à l'heure. Dans le onzième livre de l'*Odyssée*, Ulysse fait une évocation pour obtenir une réponse sur sa destinée, et voit successivement apparaître quelques-uns de ceux qu'il a connus autrefois : Elpénor, Anticlée, sa mère, le devin Tirésias, les héros et les héroïnes du temps passé : il en reçoit diverses réponses, ou leur donne les détails qu'ils demandent [1].

Virgile a imité cette situation dans le sixième livre de son *Énéide* [2], quand il fait descendre Énée aux enfers [3] ; et quelque temps avant lui, Cicéron avait employé un moyen analogue, modifié d'une manière aussi heureuse que brillante, lorsque, dans ce fragment de la *République* conservé par Macrobe, il faisait voyager l'âme du jeune Scipion non pas dans les enfers, mais dans le ciel, où ses ancêtres lui exposaient à la fois le système du monde tel que le concevaient les anciens, et les idées déjà très-élevées que la philosophie s'était faites de l'immortalité de l'âme [4].

Toutefois ce ne sont pas là des dialogues des morts comme nous les entendons ordinairement : ce sont des œuvres d'imagination poétique plutôt qu'une satire philosophique ; et c'est ce dernier caractère qu'a le plus souvent le genre dont nous parlons.

Mais il y a dans Horace un dialogue bien connu entre Ulysse et Tirésias, où celui-ci explique au roi d'Ithaque que s'il veut être riche quand il sera de retour chez lui, il n'a rien de mieux à faire que de flatter les vieillards riches et sans enfants ; qu'ainsi, à force de bassesses, il pourra se faire coucher sur leurs testaments, et réparer petit à petit le tort que lui a fait la longue guerre de Troie [5] ; cette peinture piquante des mœurs des Romains à l'époque d'Auguste, mise dans la bouche d'un devin mort depuis plus de mille ans, et qu'Ulysse interroge dans les enfers, est assurément la matière d'un excellent dialogue des morts.

En remontant même beaucoup plus haut qu'Horace, il y a, dans les *Grenouilles* d'Aristophane [6], une scène entière où

1. V. 21. 36 et suivants.
2. V. 334 et suivants.
3. Voyez d'ailleurs la thèse de M. Ozanam : *De frequenti apud veteres poetas heroum ad inferos descensu*. Paris, 1839.
4. MACROB., *In somnium Scipionis*.
5. HORACE, *Sat.* II, 5.
6. V. 85 à 1523.

Eschyle et Euripide se disputent et se reprochent l'un à l'autre les défauts de leur style ou de leur composition, et les deux personnages sont supposés dans les enfers[1], où Bacchus descend lui-même pour en ramener sur terre le meilleur poëte.

Il n'est donc pas rigoureusement vrai de dire que Lucien soit le créateur de cette espèce d'ouvrage; seulement, comme il est le premier qui en ait fait plusieurs de propos délibéré, c'est à l'occasion des siens que le public a remarqué cette forme assez attentivement pour lui donner un nom particulier; et, comme il arrive toujours, on a regardé comme l'inventeur du genre celui qui, en y excellant, en a le premier signalé l'existence.

Les modernes, et en particulier les Français, ont suivi avec plus ou moins de succès les traces du satirique de Samosate. Boileau est un de ceux qui ont le mieux réussi. Il n'a fait que deux dialogues, dont le second même n'est pas terminé; mais ce sont deux chefs-d'œuvre et par la pensée et par l'expression.

Le premier a pour titre *les Héros de roman*. L'auteur raconte lui-même dans un discours préliminaire, qu'il était fort jeune quand les romans de la Calprenède, de mademoiselle de Scudéri et de plusieurs autres faisaient le plus d'éclat; qu'il les lisait, comme tout le monde, avec beaucoup d'admiration, et les regardait comme des chefs-d'œuvre de notre langue; mais que ses années s'étant accrues, et la raison lui ayant ouvert les yeux, il reconnut la puérilité de ces ouvrages; si bien que l'esprit satirique commençant à dominer en lui, il ne se donna pas de repos qu'il n'eût fait contre eux un dialogue à la manière de Lucien, où il attaquait leur peu de solidité, leur afféterie précieuse de langage, leurs conversations vagues et frivoles, les portraits avantageux faits à chaque bout de champ de personnes de très-médiocre beauté, et tout ce long verbiage d'amour qui n'a point de fin.

Son dialogue composé en 1664, comme on le voit dans deux ou trois notes, récité quelquefois par l'auteur, et publié de mémoire par quelques auditeurs indiscrets, ne fut imprimé

1. V. 760 et suivants.

2. T. II, p. 176; édit. Daunou, 1812.

de l'aveu de Boileau que beaucoup plus tard, après la mort de mademoiselle de Scudéri et de tous ceux qu'il y critiquait. Il avait eu cette considération pour eux de ne pas livrer au ridicule leurs principaux personnages et quelques modèles de leur style. Mais il ne se montrait pas moins là ce qu'il est partout, un critique d'un goût toujours sûr, aussi sensible à ce qui blesse la pureté du langage qu'à ce qui heurte la raison ou contrarie les convenances, et, par cette ingénieuse satire, il nous apprenait à mépriser les fadaises, qu'on avait admirées si longtemps.

Le second dialogue, comme je l'ai dit, n'est qu'un fragment qui n'a pas même de titre; il est dirigé contre ceux qui font des vers latins. Boileau croit avec beaucoup de raison qu'il est à peu près impossible de montrer dans une langue morte l'imagination et la délicatesse d'expression qui peuvent seules faire vivre les ouvrages.

Cela n'empêche pas sans doute que quelques modernes n'aient réussi à faire des vers latins agréables, qui peuvent même quelquefois être avantageusement employés pour jeter de la variété dans les devoirs donnés aux écoliers. Cela n'empêche pas surtout qu'on n'ait raison d'exercer les jeunes humanistes à ce travail, parce qu'il leur est nécessaire s'ils veulent acquérir de la facilité pour tourner agréablement leurs phrases; s'ils veulent surtout parvenir à sentir les beautés de Virgile, d'Ovide et d'Horace. Mais la condamnation exprimée par Boileau regarde surtout les poëmes de longue haleine, ou les collections de fables, de satires, d'odes ou d'épîtres que nous ont donnés les Ménage, les Santeul, les Duperrier, et plus tard, les Porée et les Desbillons : et l'expérience a prouvé qu'elle était bien juste, puisque l'on ne peut pas citer un seul poëme, écrit en latin par un moderne, qui ait ou mérité ou conservé l'approbation de la postérité.

Les *Dialogues des Morts* de Fontenelle parurent en 1683; ils reçurent un accueil beaucoup plus favorable que tout ce qu'il avait donné auparavant, et commencèrent sa réputation. Ils offrent de la littérature et de la philosophie, mais l'une et l'autre, a-t-on dit avec quelque raison, trop parées des charmes du bel esprit. Toutefois, tel fut le succès de cet ouvrage, que Fontenelle, en donnant la seconde partie, n'osait s'en

promettre un semblable, mais déclarait qu'il pourrait en obtenir un beaucoup moindre et être encore fort content.

La recherche et l'abus de l'esprit qu'on a reprochés à l'auteur [1], se montrent dans son style d'abord, et jusque dans les titres de ses dialogues et les divisions de son livre.

Le style de Fontenelle est bien connu; je n'en parle en ce moment que pour signaler un singulier travers, bien digne de celui qui disait que s'il avait la main pleine de vérités, il se garderait de l'ouvrir. Fontenelle semble souvent ne faire usage de la parole que pour dissimuler sa pensée. On est obligé de chercher sous ce qu'il dit, ce qu'il a vraiment voulu dire; et il pousse l'abus à ce point que quelques-uns de ses dialogues tendent à prouver précisément le contraire de l'argument qu'il en a composé lui-même, et que l'on trouvera ici sous les noms des personnages. Cette réticence perpétuelle, cette prudence méticuleuse qui ne lâche pas un mot sans se réserver la ressource de l'expliquer en divers sens, paraît à quelques critiques un caractère précieux du génie de notre auteur. C'est pour nous un véritable défaut, antipathique à l'esprit français, et qui explique, jusqu'à un certain point, sinon l'oubli, du moins la négligence du public à son égard [2].

J'ai dit que ses titres étaient singuliers. En effet, les personnages mis en scène sont presque tous antithétiques; il semble qu'il ne puisse pas faire converser deux individus entre lesquels on n'apercevrait pas tout d'abord une opposition. C'est, par exemple, Milon de Crotone, et le Sybarite Smyndiride; c'est Anacréon et Aristote qui dissertent sur la vraie philosophie; c'est l'empereur Auguste et Pierre Arétin qui s'entretiennent de la louange et de la satire; c'est Sénèque et Scarron qui causent de la vraie philosophie stoïcienne; c'est Agnès Sorel et Roxelane; c'est Molière et Paracelse, etc.

La division de ces dialogues n'est pas moins singulièrement recherchée; il y en a en tout trente-six, qui se divisent en deux parties égales, de dix-huit chacune; et ces parties sont elles-mêmes divisées en groupes ou sections de six dia-

1. Voyez, sur les qualités et les défauts de Fontenelle, son éloge par Garat, couronné par l'ancienne Académie française.

2. Voyez le jugement qu'en porte Voltaire dans le catalogue des écrivains français du *Siècle de Louis XIV*.

logues ; savoir : six dialogues entre des anciens, six dialogues entre des anciens et des modernes, et six dialogues entre des modernes. N'est-il pas évident que l'auteur qui se soumet à une symétrie si puérile, parle pour parler, souvent sans avoir rien à dire. Il fait un dialogue non pour énoncer une vérité qu'il croit nouvelle ou une proposition qu'il juge importante ; mais pour remplir une case vide. C'est un reproche réel à faire à ces dialogues. Nul n'était plus que Fontenelle en état d'y soulever et d'y traiter des questions graves, et trop souvent elles se réduisent à des paradoxes insoutenables, à des assimilations puériles, ou même à de simples logomachies.

C'est ainsi que son dialogue d'Aristote et Anacréon sur la philosophie, repose tout entier sur l'équivoque du mot *philosophe*, qui signifie étymologiquement, et voulait dire, en effet, chez les Grecs, *amateur de la science*, et qui chez nous s'applique souvent à ceux qu'on regarde comme sages, c'est-à-dire qui ont arrangé leur vie de manière à s'y trouver heureux, et à se repentir le moins possible de ce qu'ils ont fait. Anacréon prend le mot *philosophe* dans ce dernier sens, Aristote le prend dans le premier[1]. Supposez qu'ils aient commencé par définir les termes, le dialogue s'évanouissait aussitôt.

Celui d'Érostrate et Démétrius de Phalère n'est pas plus solide. Érostrate prétend que c'est la vanité qui fait tout faire en ce monde. C'est un paradoxe qui peut jusqu'à un certain point se soutenir. Mais il ajoute que la vanité qui détruit les choses belles ou utiles, la sienne, par exemple, qui lui a fait incendier le temple d'Éphèse, est aussi louable que celle qui les établit : et Démétrius ne trouve rien à répondre à cette prétention exorbitante, qui supprime ainsi d'un mot l'utilité et le bien-être de l'humanité dans l'appréciation de nos actes.

Dans un autre entretien, Descartes reproche au troisième faux Démétrius d'avoir voulu sottement tromper les Moscovites, et d'avoir couru à sa perte par cette folle ambition. Le faux prince répond à Descartes qu'il a lui-même fait la même chose quand il a annoncé qu'avec sa philosophie il allait tout expliquer dans le monde : et Descartes oppose à cela que les

[1]. Le dialogue de Sénèque et Scarron, que nous donnons (p. 372), repose en partie sur la même distinction, et peut fournir un exemple du défaut que nous signalons.

hommes se laisseront à tout jamais tromper par les promesses qui leur seront faites, surtout sur ces matières. D'où le faux Démétrius conclut que s'il revenait au monde, il se ferait philosophe plutôt que de conspirer. Sans doute on pourra toujours tromper les hommes sur les questions de métaphysique, comme sur tout ce qu'ils ne savent pas et comprennent mal; mais est-ce là quelque chose de bien neuf? et l'assimilation entre un philosophe qui trompe les autres en se trompant lui-même, et celui qui les trompe en usurpant un nom qui n'est pas le sien, a-t-elle la moindre apparence de raison? peut-elle être d'aucune utilité?

Il y a donc, en effet, comme je l'ai dit, quelquefois du remplissage dans les dialogues de Fontenelle; et de là vient qu'ils ont été jugés sévèrement par La Harpe, qui n'y voit qu'un babil spirituellement raffiné et qui fatigue le lecteur [1]. Il dit encore que cet ouvrage n'est qu'un jeu ou un effort d'esprit; un jeu par la frivolité des résultats, un effort par les rapprochements forcés et la recherche des pensées et du style; qu'il y a au moins autant de pensées subtiles et fausses qu'il y en a de fines ou d'ingénieuses; que trois ou quatre seulement offrent une bonne philosophie, tandis que le plus grand nombre n'est qu'une débauche d'esprit mêlée de saillies heureuses [2]. Tout cela, sans être absolument vrai, a quelque fondement, mais ne saurait détruire le mérite d'originalité ni le talent d'analyser les passions humaines qu'on y a remarqués dès le premier moment, mérites toujours si grands dans les dialogues des morts, que ceux-là ôtés, il ne demeure à peu près rien du tout : et qu'au contraire, l'ouvrage où ils se trouvent sera toujours apprécié des connaisseurs [3].

Fénelon, chargé en 1689 de l'éducation du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, a composé pour son élève des dialogues des morts assez nombreux, trop nombreux peut-être, comme on le verra tout à l'heure; il y en a près de quatre-vingts [4], qui ont été publiés en différents temps. Dès

1. *Cours de littérature*, seconde partie siècle de *Louis XIV*, liv. II, ch. 3, § 1, t. VII, p. 174 de l'édition de 1820, in-18.

2. Ibid., *Philosoph. du* XVIIIe *siècle*, liv. I, ch. 1, § 1, t. XIV, p. 28.

3. Je n'ai rien dit d'un examen que Fontenelle a fait de ses dialogues sous le titre de *Jugement de Pluton*. C'est une plaisanterie très-longue et très-peu amusante, où d'ailleurs on ne trouve rien qui mérite d'intéresser le lecteur.

4. Exactement soixante-dix-huit

1700, quatre dialogues avaient paru avec les *Aventures d'Aristonoüs*. En 1712, année de la mort du duc de Bourgogne, on donna un nouveau recueil de quarante-cinq dialogues, où manquait un de ceux qui avaient été imprimés en 1700. En 1718, trois ans après la mort de l'auteur, le chevalier de Ramsay publia une édition fort augmentée; on y trouvait quarante-huit dialogues des morts anciens, et dix-neuf dialogues des modernes. En 1730, l'abbé de Moville joignit à sa *Vie de Mignard* les deux dialogues sur les peintres. Plus tard, le P. de Querbeuf y en joignit trois autres. Enfin on en a retrouvé quelques-uns qui ont été imprimés pour la première fois en 1823 dans l'édition complète des œuvres de Fénelon[1]. C'est cette édition que nous avons suivie, en ajoutant quelques notes historiques, philosophiques ou grammaticales, quand le sujet nous a paru l'exiger. Nous nous sommes toutefois un peu écartés de notre modèle pour l'ordre des dialogues. En voici la raison. Ces entretiens ont été rangés par les premiers éditeurs à peu près selon l'époque où avaient vécu les personnages. Le seul ordre rationnel serait sans doute de se régler sur l'époque de la mort du dernier des interlocuteurs; car quand on fait converser dans les enfers Solon et Justinien, il est évident qu'un tel entretien ne peut avoir eu lieu avant la mort de cet empereur. Mais comme cela aurait exigé un travail un peu délicat; que quelquefois même, par exemple dans le dialogue de Confucius et Socrate, où il est fait allusion aux relations des voyageurs modernes, il aurait fallu reculer l'époque du dialogue bien plus tard, jusqu'au milieu du XVIIe siècle : on a suivi une autre règle; on a réuni autant que possible les entretiens auxquels participait le même personnage. Cet ordre que nous avons admis était tout à fait interverti pour les derniers dialogues ajoutés dans l'édition de 1823; Louis XI et François Ier y paraissaient après Richelieu et Mazarin. Nous les avons remis à leur place, de même que nous avons placé dans le groupe de dialogues où paraît Socrate, celui où il s'entretient avec Confucius, et qu'on avait mis à tort entre Romulus et Ulysse.

Le recueil de ces *Dialogues des Morts*, mis depuis longtemps

[1]. *Œuvres de Fénelon* de l'imprimerie de Lebel, 30 vol. in-8°, tome XIX.

entre les mains des enfants, a une réputation classique. Il ne vaut pas tout à fait sa réputation. On sait que Fénelon composait ses dialogues sur-le-champ, selon les divers besoins de son élève, tantôt pour corriger ce que son naturel avait de défectueux; tantôt pour confirmer en lui ce qu'il y avait de bon et de grand; tantôt, enfin, pour lui insinuer, par des instructions familières, à la portée de son âge, quelques maximes de politique ou de morale. Or, ce n'est pas ainsi, en courant[1] et selon l'occasion, qu'on peut faire un excellent travail. On a dit que l'auteur, tantôt sublime et grave comme Platon, en avait toute la force et la sagesse; que tantôt, par un badinage ingénieux, il avait la légèreté et la délicatesse de Lucien; que quelquefois simple et naïf, il se proportionne à l'enfance; que d'autres fois, nobles et élevés, ses préceptes sont dignes des plus grands esprits[2].

Ces éloges sont exagérés. Le style des dialogues de Fénelon est généralement correct et agréable; il est même quelquefois original et plus vigoureux qu'on ne l'aurait attendu du bon archevêque[3]; la morale en est ordinairement bonne; mais la pensée y est faible; ou, pour mieux dire, il y a à peine une pensée. L'auteur n'exprime la plupart du temps que des idées communes. Il sait bien l'histoire, et en rappelle volontiers les détails les moins connus: et néanmoins, si l'on excepte quelques dialogues remarquables, surtout parmi ceux dont les interlocuteurs sont modernes[4], il juge médiocrement les hommes et les choses; souvent il ne paraît pas avoir une opinion arrêtée sur le point qu'il discute, si bien que le lecteur se trouve à la fin fort embarrassé de conclure avec lui et comme lui.

Ajoutez que quelquefois il laisse échapper des fautes matérielles considérables; des anachronismes, des assertions con-

1. Telle a été la rapidité de la rédaction de ces dialogues, que plusieurs d'entre eux ne semblent être que les canevas des suivants : voyez, par exemple, les numeros 7 et 8; 16 et 17; 31, 32 et 33; et plusieurs autres, que vous reconnaitrez facilement.

2. Voyez la préface des Dialogues, dans diverses editions, en particulier dans celle de Teure, 1822, t. IX.

3. Voyez en particulier les dialogues 37, 55, 64, 65; chose singulière, les éditeurs ont souvent, de leur grâce, changé les expressions les plus vives et les plus energiques, pour y en substituer d'autres extrêmement trainantes, mais qui leur semblaient de meilleur ton. L'édition de Lebel, t. XIX, p. 10, donne un specimen curieux de ces corrections ridicules.

4. La Harpe avait déjà remarqué cette difference. « Les dialogues entre les modernes, dit-il, sont d'une raison plus forte, parce que celle du prince devenait plus mûre. » Lieu cité, t. VII, p. 174.

traires à la vérité historique, comme l'avait remarqué le cardinal Maury, dans une note sur l'éloge de Fénelon[1]. De plus, ses plans sont d'une monotonie singulière; ses personnages sont presque toujours dans la même situation. Chacun d'eux, voulant s'élever au-dessus de l'autre, vante en conséquence ses actions et déprime celles de son interlocuteur. Enfin, les réponses ne sont pas toujours pertinentes. La conversation saute plutôt qu'elle ne passe d'un sujet à l'autre, et laisse sans explication ou sans réponse des objections qui sembleraient pouvoir devenir très-fortes.

Ce sont là de véritables défauts. Peu sensibles pour les enfants, à qui ce recueil est destiné, ils le deviennent pour les lecteurs sérieux; et c'est ce qui fait que les dialogues de Fénelon n'ont obtenu des bons critiques qu'une estime médiocre.

Vauvenargues, né à Aire en 1715, et mort en 1747, a fait quelques dialogues des morts[2] qui, sans être absolument au nombre de ses meilleurs ouvrages, ne manquent pourtant pas de mérite, tant l'auteur cherchait toujours à ramener les idées à la vérité et à la modération. Plusieurs d'entre eux ont pour but de faire voir combien sont exagérés la louange ou le blâme qu'il est de mode d'accorder à certaines actions : c'est là un jugement très-philosophique, et qui méritait d'être développé avec un peu plus de variété dans la forme, et dans un style plus nerveux et plus animé.

Voltaire a composé une grande quantité de dialogues[3]; parmi eux il s'en trouve quelques-uns qui sont de véritables dialogues des morts, dans le sens que nous avons donné à ce mot. Il y en a un entre Lucien, Érasme et Rabelais qui est à la fois très-original et très-piquant. Mais les hardiesses que l'auteur se permettait trop souvent contre la religion devront le faire écarter des mains des jeunes gens.

La *Toilette de madame de Pompadour*, où il fait intervenir

1. « On est surpris, dit l'édition de Lebel t. XIX, p. 5, d'entendre le cardinal Maury accuser Fénelon d'avoir *quelquefois sacrifié* l'exactitude historique à l'instruction de son auguste élève. » Maury n'est pas le seul qui ait dit cela. La Harpe fait la même remarque (lieu cité). Ceux qui liront notre édition verront que cette accusation est parfaitement fondée, et n'a rien qui doive surprendre.

2. Les dialogues de Vauvenargues sont au nombre de dix-huit. Ils ont été imprimés pour la première fois en 1820, dans le *Supplément aux Œuvres de Vauvenargues*, et réimprimés dans ses Œuvres complètes.

3. Il y en a une soixantaine.

Tullie, la fille de Cicéron, est beaucoup plus que le précédent susceptible de se produire dans les livres destinés aux maisons d'éducation. Il a pour objet la vieille question de la suprématie des anciens ou des modernes. Mais le sujet est rajeuni par l'auteur, et traité avec cette justesse d'esprit et cette grâce ingénieuse qu'il mettait dans les moindres choses.

D'Alembert a aussi écrit un dialogue des morts assez curieux entre Descartes et Christine de Suède [1]. Voici à quelle occasion. Le prince royal de Suède, Gustave de Holstein-Hutin, connu plus tard sous le nom de Gustave III, était en France quand le roi de Suède Adolphe-Frédéric mourut subitement le 12 février 1771. Le prince Gustave, devenu roi de Suède par cet événement, n'en reçut la nouvelle que quelques jours après. Il était encore en France, et assistait à la séance de l'Académie française, le jeudi 7 mars 1771. D'Alembert profita habilement de la circonstance. Le cadre du dialogue des morts lui permettait de choisir ses interlocuteurs en toute liberté, et de leur prêter des pensées convenables à ses vues. Il fit donc converser Christine avec son ancien maître, et trouva dans cette disposition le moyen d'adresser des compliments fort agréables au roi voyageur, en même temps qu'il réclamait pour la philosophie et les gens de lettres la protection qui leur est aujourd'hui acquise.

C'est là ce qu'il y a de plus ingénieux dans le dialogue de d'Alembert : du reste on n'y remarquera rien de bien neuf, et qu'on ne trouve dans les autres ouvrages du même auteur, ou dans ceux de presque tous les philosophes contemporains.

M. Fayolle, qu'un goût très-fin et des études variées et profondes rendaient si propre aux recherches et aux découvertes bibliographiques, a publié en 1816 deux dialogues des morts inédits ; le premier est de Rivarol, le second de Grétry [2]. Ce dernier, entre La Fontaine et J.-J. Rousseau, est aussi faible de pensée que de style. Il n'est curieux que parce qu'il est l'ouvrage d'un musicien célèbre, et qu'on aime souvent à voir

1. On le trouve dans son *Histoire des membres de l'Academie française*, morts de 1710 à 1771, t. I, p. 505.

2. On les trouve tous les deux dans les *Mélanges littéraires composés de morceaux inédits de Diderot, de Caylus, de Thomas, de Rivarol, d'André Chénier*, etc., recueillis par M. Fayolle Paris, in-12.

ce qu'un homme de génie est capable de faire dans un genre qui n'est pas le sien.

Quant à celui de Rivarol, il est plein de cet esprit critique peu profond, mais incisif et souvent original, qui fit de lui, pendant quelque temps, une sorte d'homme célèbre. Il met en scène Lamotte, Fontenelle et Voltaire, trois hommes distingués entre tous par l'étendue de leurs vues et la finesse de leurs jugements; on pourrait donc croire qu'en effet il va profiter de leur réunion pour discuter quelque question grave. Malheureusement Rivarol n'était pas né pour approfondir les difficultés, dont il réussissait quelquefois à montrer un petit coin sous un jour nouveau. Son dialogue n'est guère qu'une satire contre Fontenelle, assaisonnée d'épigrammes plus ou moins acérées, et quelquefois justes, contre l'Académie française, contre les abus qui se sont glissés dans ce docte corps et dans ceux qui sont établis sur les mêmes bases. Si, au lieu de s'en tenir à une critique générale, exprimée en une douzaine de lignes, et suivie de boutades sans valeur philosophique, il avait insisté, avec tous les développements nécessaires, sur les travaux que l'Académie devrait entreprendre et mener à fin, travaux dont quelques-uns ont été, en effet, indiqués par Boileau, par Voltaire, et d'autres académiciens, combien son dialogue n'eût-il pas eu plus de poids! quel parti n'en eût-on pas pu tirer plus tard! Il n'a aujourd'hui d'autre mérite que de peindre Fontenelle d'une manière ridicule, en le représentant comme un homme engoué des académies, ne pouvant vivre sans elles, ne concevant rien qui soit au-dessus de leurs séances, et réduisant toute la gloire humaine à l'honneur d'en faire partie.

Lemontey a aussi placé une conversation de deux morts dans l'ingénieuse satire qu'il a publiée au commencement de ce siècle, sous le titre de ***Raison, folie, chacun son mot.*** C'est le ***Dialogue entre deux morts qui désirent garder l'anonyme***, et que l'auteur ne désigne, en effet, que par les lettres *A* et *B*. L'exposition en est vraiment originale. *A* se trouve tout à coup réveillé dans la fosse où il dormait depuis quelques années par une décharge de mousqueterie tirée au-dessus de sa tête. Son nouveau voisin lui apprend que ce sont des honneurs qu'on rend à son grade, et le dernier adieu qu'il

reçoit de ses compagnons d'armes. La conversation s'engage; les deux morts se reconnaissent pour avoir été l'un le fils du seigneur du village, l'autre son maître d'école; et leurs aventures, racontées d'une manière aussi amusante que rapide, et dans ce style correct, élégant et animé qui distinguait Lemontey, tendent de plus à montrer que la paresse et l'insouciance sont bien souvent la cause première et la véritable origine de ce mépris des honneurs et des distinctions dont quelques hommes se font gloire.

Tels sont les principaux ouvrages produits chez nous dans le genre qui nous occupe. Ce genre est aujourd'hui un peu délaissé. Il n'est pas abandonné pour cela, non plus que celui du dialogue philosophique. Et l'on peut être convaincu que, quand il se présentera une question vraiment intéressante à résoudre d'une manière neuve, un préjugé généralement répandu à combattre et à renverser, le dialogue des morts, pour peu qu'il joigne à un bon choix de personnages quelque solidité dans les preuves, et quelque talent dans le style, sera tout à fait propre à mettre en relief la pensée de l'écrivain, et aura le même succès qu'il a eu sous la plume de ceux que nous avons cités.

Après ce coup d'œil rapide sur le caractère et l'histoire du dialogue des morts, nous devons ajouter quelques mots sur la présente édition.

L'Université se fait aujourd'hui un devoir de mettre entre les mains des élèves, dans les différentes classes, des ouvrages français à leur portée, qui puissent à la fois les intéresser, leur former un bon style, et les initier à la connaissance de notre littérature. Elle indique pour la cinquième les *Dialogues des morts* de Fénelon, d'autant mieux placés dans cette classe qu'on les pourra comparer à ceux de Lucien, qu'on y explique.

Il nous a semblé qu'en reproduisant les dialogues de Fénelon, il convenait d'y en joindre quelques autres qui, dus aussi à d'excellentes plumes, donneraient aux jeunes élèves l'occasion de faire connaissance avec divers écrivains dont la France s'honore à juste titre, et que peut-être ils ne retrouveront pas facilement plus tard. C'est là ce qui nous a décidés à placer après les dialogues indiqués par l'Université, ce-

lui de Boileau, celui de d'Alembert, et neuf dialogues de Fontenelle.

L'usage auquel le livre est destiné appelait nécessairement quelques notes grammaticales ou historiques; celles-ci sur les personnages, celles-là sur les tournures ou les expressions illégitimes, douteuses ou tombées en désuétude. Nous avons donné toutes celles qui nous ont paru nécessaires, et laissé de côté celles qui n'auraient rien appris à personne.

Il y a une autre sorte de notes, plus utiles encore, à notre avis, et que nous croyons avoir, les premiers, ajoutés à cet ouvrage. Ce sont des notes de morale critique. Comme nous l'avons dit, le dialogue des morts est essentiellement satirique. Or, c'est le propre de la satire d'énoncer témérairement beaucoup de propositions, qui ne sont vraies que dans un sens restreint, et dans des cas très-rares, ou qui sont même absolument fausses, mais que la rapidité de la conversation ou l'entraînement de la dispute font accepter sans trop de répugnance.

Ces propositions, si l'on n'y prend garde, deviennent pour les jeunes gens, qui les ont goûtées, des principes généraux, propres à leur fausser l'esprit, et à égarer leur sens moral. Nous avons cru qu'il importait, en même temps que ces préceptes absolus se produisent, de montrer en quoi ils s'éloignent de la vérité, de la justice ou du bon sens. C'est le devoir de tout homme qui travaille pour l'enfance de ne laisser jamais sans les expliquer, ou les redresser, les pensées qui seraient de nature à amener plus tard des conséquences fâcheuses.

On ne sera donc pas étonné de voir ici dans les notes, au bas des pages, l'examen ou la réfutation de quelques maximes mauvaises ou susceptibles d'être entendues dans un mauvais sens. Nous avons mieux aimé nous exposer au reproche de minutie ou d'excessive sévérité, que de laisser passer sans aucun blâme des propositions dangereuses.

Il est remarquable que c'est surtout dans Fénelon et dans Fontenelle, deux esprits si différents sous tous les rapports, que nous avons trouvé le plus grand nombre de ces assertions repréhensibles. L'un se laissait aveugler par une admiration idolâtre de l'antiquité, l'autre cédait volontiers à son

goût pour le paradoxe et à la manie de tout voir sous deux faces opposées: tandis qu'une raison plus froide et plus ferme unie au goût du simple et du naturel, maintenait d'Alembert et surtout Boileau dans cette région sereine où le faux ne saurait parvenir, même à la faveur de la nouveauté.

Digitized by Google


Digitized by Google

EXTRAIT DE LA *REVUE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE*
du 15 septembre 1846

LETTRE A UN JOURNALISTE
SUR L'HARMONIE IMITATIVE

M. le Rédacteur,

Puisque vous traitez quelquefois dans votre journal des questions de philologie, permettez à un professeur de province d'y exposer ses doutes sur un des points de notre enseignement classique. Je serai heureux de voir la question que je vous soumets, résolue, même contre mon opinion, s'il y a lieu, par un de vos collaborateurs. Mais habitué à ne me rendre, en fait de doctrine, qu'à la démonstration, et à compter pour peu les autorités, je désire faire connaître les raisons qui m'ont déterminé moi-même, et qui ne doivent céder qu'à des raisons plus fortes.

C'est de l'*harmonie imitative* que je veux parler. Il arrive quelquefois qu'un auteur cherche à peindre les objets par le son des mots qu'il réunit dans ses phrases. C'est en cela que consiste ce qu'on appelle l'*harmonie imitative;* elle diffère de l'*onomatopée,* en ce que celle-ci forge ses mots à l'imitation des sons naturels, comme *coucou, trictrac, roucouler,* etc., tandis que l'harmonie imitative choisit et arrange entre eux les mots déjà reçus dans la langue, pour obtenir le même résultat.

6

On ne peut douter d'abord que les poëtes, même les plus élevés, n'aient quelquefois cherché ou au moins rencontré ces effets.

Virgile écrit, par exemple, en parlant de l'invention de la scie et de la lime :

> Tum ferri rigor, atque argutæ lamina serræ[1].

et probablement les *r* accumulées dans ce vers ne s'y sont pas trouvées sans intention.

Racine fait dire à Oreste quand il croit voir les furies :

> Eh bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes?
> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes[2]?

et certes, si Racine n'avait pas vu dans ces *s* répétées une certaine imitation du sifflement des serpents, il n'eût pas laissé subsister un vers qui ne serait plus remarquable que par sa dureté.

De même lorsque Boileau, dans ses *Héros de roman*, fait prononcer à la Pucelle d'Orléans ces vers extraits du poëme de Chapelain :

> Un seul endroit y mène, et de ce seul endroit
> Droite et roide est la côte et le sentier étroit[3];

et que Pluton s'écrie à ce sujet : « Ah! elle

[1] *Georg.*, I, 143.
[2] *Andromaque*, V, 5.
[3] Prononcez comme du temps de Chapelain : *endrouèt*, *drouète*, *rouède*, *étrouèt*.

m'écorche les oreilles[1] ! » le vers est très-dur assurément; mais il est bien probable que Chapelain a voulu par cette dureté même peindre la difficulté du sentier qui mène à la gloire.

Ainsi quelque jugement que l'on porte du moyen, il est difficile de nier que les poëtes ont cherché quelquefois leurs effets dans l'harmonie imitative; et Delille lui-même nous en fait un précepte dans les vers suivants qu'il donne en même temps comme exemple :

Peins-moi légèrement l'amant léger de Flore :
Qu'un doux ruisseau murmure en vers plus doux [encore.
Entend-on de la mer les ondes bouillonner?
Le vers comme un torrent en roulant doit tonner.
Qu'Ajax soulève un roc et le lance avec peine,
Chaque syllabe est lourde et chaque mot se traine :
Mais vois d'un pied léger Camille effleurer l'eau,
Le vers vole et la suit aussi prompt que l'oiseau [2].

Malgré la recommandation de Delille, et les éloges donnés par un grand nombre de critiques à cette recherche de voyelles et de consonnes, il est permis de penser, et je crois, pour moi, très-sincèrement, que ce travail pénible donné tout entier à des syllabes est une occupation puérile et de petit effet.

Sans doute, dans quelques circonstances,

[1] *Les Héros de roman*, t. II, p. 204; édit. Daunou. Nicole, 1812.

[2] Delille, imitation de Pope, citée dans le discours préliminaire de sa traduction des *Géorgiques*.

les poëtes ou les orateurs n'ont pas été fâchés de rencontrer ces hasards heureux où le son s'accordait assez bien avec l'idée : mais c'est les rabaisser beaucoup, ce me semble, de croire qu'ils s'y sont attachés autant qu'on nous le dit. C'est surtout une grave erreur de s'imaginer qu'on trouve chez eux un grand nombre d'exemples de cette prétendue harmonie.

Rollin a consacré un chapitre tout entier de son *Traité des études*[1], à montrer l'art de Virgile dans le choix des cadences ou des formes de poésie les plus propres à représenter ce qu'il veut exprimer. Si on l'en croit, Virgile n'aurait pas employé un seul dactyle ou un seul spondée dont l'effet n'eût été calculé d'avance.

Le bon recteur a été pendant cette longue dissertation la dupe d'une illusion assez naturelle, qu'un peu plus de philosophie lui eût fait sans doute éviter. Quand nous lisons des vers dont nous comprenons d'ailleurs la signification, nous cherchons par le renflement ou l'adoucissement de la voix à y mettre un caractère matériel en rapport avec le sens. Nous prononçons, par exemple, avec le ton de la menace et de la colère, les vers par

[1] *De la Poésie.* Art. 2. De la lecture des poëtes. Cet article a été recopié mot pour mot par Noël dans son *Gradus ad Parnassum.* N'oublions pas qu'on a tout admiré chez les anciens, jusqu'à leurs défauts les plus évidents. V. Vossius, *Rhet.*, l. IV. ch 1, § 14, t. II, p. 37.

lesquels Hermione irritée reproche à Pyrrhus d'avoir méconnu son amour :

J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes :
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces.
J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous mes Grecs, honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure;
J'attendais en secret le retour d'un parjure [1].

Et si ce discours était tenu à Pyrrhus, non pas lorsqu'il annonce l'intention d'épouser Andromaque, mais quand Hermione l'a vu revenir à lui et s'est persuadée qu'il l'aimait véritablement, le ton changerait du tout au tout; et une voix habilement flatteuse nous ferait regarder ces vers comme les plus doux du monde. Il n'y a dans tout cela qu'une différence de prononciation, qui est entièrement du fait de l'acteur. Le poëte n'y est pour rien.

Rollin, qui n'a pas fait cette distinction, a pris sa grosse voix ou sa voix flûtée, c'est-à-dire sa propre prononciation pour le caractère essentiel des vers écrits; et il a fait honneur à Virgile de qualités tout à fait accidentelles, et qu'un autre, prononçant autrement que lui, n'y aurait pas du tout reconnues.

Je ne voudrais pas m'arrêter longtemps sur cette question, qui est dans la pratique résolue de la même manière, c'est-à-dire entièrement négligée par tous les hommes doués de quelque talent pour la poésie. Tou-

[1] Racine, *Androm.*, IV, 5.

Digitized by Google

tefois, comme c'est une opinion à mon avis dangereuse, et, malgré cela, fort répandue dans les livres et dans les classes que l'harmonie dite *imitative* fait en grande partie la beauté des vers latins, je crois qu'il est utile d'opposer à cette opinion les observations suivantes.

1°. Il est impossible de juger aucunement de l'harmonie des vers écrits dans une langue, quand le système de prononciation du lecteur n'est pas celui de cette langue. Les Anglais, les Français, les Allemands admirent tous de très-bonne foi l'harmonie des vers de Virgile prononcés à leur façon; et ils rient les uns des autres, quand ils se les récitent mutuellement. Rollin a toujours prononcé, et nous prononçons nous-mêmes les vers latins à la française, c'est-à-dire en appuyant sur la dernière syllabe des mots. De là bien souvent des consonnances qui n'existaient pas pour les Latins, et qui leur auraient paru former une horrible cacophonie, où nous admirons cependant une suprême douceur.

Le vers fameux :

Mollia luteola pingit vaccinia caltha [1],

cité par Rollin lui-même comme un modèle de cette qualité [2], fait entendre à notre oreille quatre *a* accentués, et aucun d'eux ne l'était pour les Romains, qui auraient certainement

[1] Virg., *Ecl.*, II, 50.
[2] Lieu cité, § 5, n° 3.

dit à Rollin qu'il écorchait les oreilles par sa prononciation barbare.

Il en est de même de ce vers des *Géorgiques :*

Lanea dum nivea circumdatur infula vitta [1],

où il admire encore quatre *a* finaux qui auraient paru à Virgile aussi détestables que le sont pour nous les consonnances dans l'intérieur du vers.

2°. Par la même raison, nous devons nous tenir en garde contre les conséquences théoriques tirées de certaines observations faites d'après nos propres habitudes, et qui nous font imaginer des effets particuliers d'harmonie imitative, où les Romains n'ont rien aperçu du tout. Il y a par exemple un vers de Virgile, et un vers d'Horace qui se terminent l'un par *exiguus mus* [2], l'autre par *ridiculus mus* [3]; combien de fois ne nous a-t-on pas dit que ce monosyllabe rejeté à la fin du vers *faisait image*, c'est-à-dire représentait, en quelque sorte, à nos yeux la petitesse de l'animal? En effet, dans notre manière de prononcer le latin, appuyant toujours sur la dernière syllabe du mot, nous disons *exiguús..... mús, ridiculús.... mús,* en détachant et accentuant chaque fois les deux dernières syllabes, comme nous le faisons en français dans les vers en échos :

[1] *Géorg.*, III, 487.
[2] *Géorg.*, I, 181.
[3] *Art poét.*, 139.

Mettez-vous bien cela
là.
Songez que tout amant
ment.

Mais les Latins auraient sifflé de bon cœur cette prononciation française pour laquelle nous supposons qu'ils ont composé leurs vers. Ils nous auraient dit que chez eux c'étaient les antépénultièmes qui étaient accentuées dans *exiguus* et *ridiculus;* l'oreille entendait donc *exí.... guusmús* et *ridí.... culusmús,* exactement comme dans le vers de La Fontaine

Que vous êtes joli! que vous me semblez beau [1]!

elle entend *semblébô* comme un seul mot, sans détacher le monosyllabe.

Aussi Quintilien, qui cite ces deux vers [2], ne trouve-t-il à y louer que les épithètes qui lui paraissent parfaitement appliquées : le singulier qu'il croit préférable au pluriel; et la cadence particulière due à un monosyllabe, qui faisait porter les accents sur la dernière syllabe du vers et sur la quatrième en remontant; tandis que par les règles générales de l'hexamètre latin, ils devaient tomber sur la seconde et sur la cinquième.

Macrobe loue aussi beaucoup ce vers fameux de Virgile :

[1] *Fables*, I, 2.

[2] *Inst. orat.*, VIII, 3, § 20. *Clausula ipsa unius syllabæ, non usitata, addidit gratiam.* Il n'y a pas un mot sur l'harmonie imitative.

Sternitur, exanimisque tremens procumbit humi bos[1],

mais il n'y remarque que l'exactitude du poëte dans les détails des cérémonies religieuses, et n'indique pas même cette terminaison monosyllabique[2], sur laquelle s'extasient souvent nos professeurs.

3°. Nous ne sommes pas moins dans l'hypothèse et, ajoutons, dans l'erreur, quand nous signalons les mots rejetés d'un vers à l'autre comme ayant formé chez les Romains certaines cadences particulières, analogues à celles que produisent nos enjambements[3].

Ainsi, parce que dans ce vers de Virgile :

Extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim
Flebant[4],

le verbe qui régit *Daphnim*, est rejeté au second vers, nous croyons que l'effet sensible de cette coupe ressemblait, par exemple, à celui-ci :

Daphnis avait péri, Daphnis que les Naïades
Pleuraient.

Rien n'est moins assuré que cette conclusion; rien n'est même moins probable. Chez nous, la dernière syllabe du vers demande à être fortement accentuée, parce que c'est elle qui porte la rime; et c'est pour cela qu'après cha-

[1] *Æn.*, V, 481.
[2] *Saturn.*, III, 5.
[3] Rollin, lieu cité, § 6.
[4] *Ecl.* V, 20.

**

Digitized by Google

que vers nous mettons nécessairement un temps d'arrêt.

Chez les anciens, rien de semblable [1]. Les rejets revenaient à tout instant [2]; ils étaient donc bien plus dans les convenances de leur prononciation que chez nous, où, précisément parce qu'il déconcertent l'oreille, on nous fait une loi de les éviter.

Il suffit d'ailleurs de placer l'accent dans les mots latins selon les règles que nous ont laissées les grammairiens anciens, pour reconnaître que la fin du vers n'y est pas du tout accusée comme chez nous par un repos; et qu'ainsi les Romains prononçaient d'une teneur et sans s'arrêter aucunement qu'après le point ou la virgule :

> Extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim Flebant.
> Quid faciat lætas segetes, quo sidere terram Vertere [3];

et ainsi tous les vers coupés de la même manière.

Ce qui le montre mieux encore, ce sont les élisions que les Romains pratiquaient d'un vers à l'autre, comme

[1] M. Quicherat est, à ma connaissance, le seul prosodiste qui ait dit la vérité sur l'harmonie réelle des vers latins : *Traité de versification latine*, p. 285, édit. de 1841.

[2] Ils étaient même admis, dans le genre lyrique, d'une strophe à l'autre. Comment ne pas avouer que la prononciation de ces vers n'avait à peu près rien de commun avec la nôtre?

[3] Virg., *Georg.*, I, 1.

Inseritur vero ex fœtu nucis arbutus horr*ida*
Et steriles platani, etc. [1]

Ce sont surtout les mots simples ou composés que la fin du vers coupait en deux, comme

Mirabor si sciet *inter-*
noscere mendacem verumque beatus amicum [2].

N'est-il pas absurde de penser que les Romains auraient souffert une telle coupure, si l'effet physique en eût été semblable à celui de la tmèse suivante :

Je riais de sa mine, et cherchant à le *contre-*
faire, je ne vis pas qu'il m'enlevait ma montre [3].

Le repos final des vers, habituel et nécessaire chez nous, ne l'était donc pas chez les anciens; on peut dire qu'il n'existait réellement que quand le sens était en même temps terminé, ou au moins suspendu. Et ainsi, quand nous insistons sur l'effet harmonique de ces rejets prononcés à la française, nous

[1] Virg., *Georg.*, II, 69. Voyez les exemples qu'en donne M. Quicherat, ouvr. cité, ch. 14, p. 76.

[2] Hor., *Art poét.*, 424. Cf. V, 290; et *Sat.* II, 3, v. 117 et 179, etc. Voyez Quicherat, *Traité*, ch. 29, p. 240.

[3] Voltaire l'a cru, comme on peut le voir dans sa lettre à Chabanon, sous la date du 9 mai 1772; et dans cette persuasion, il fait à Pindare, et aux poëtes qui ont comme lui coupé leurs mots à la fin des vers, un reproche que peut-être ils ne méritent pas.

inventons tout à la fois la théorie, et les preuves que nous croyons l'appuyer.

4°. Les élisions sont encore un des accidents de la versification latine, où l'on a voulu voir une source intarissable de beaux effets poétiques.

Rollin croit qu'elles servent également pour rendre le nombre doux, coulant, rude, majestueux, selon la différence des objets qu'on veut exprimer[1]. Ce qu'il y a de plus plaisant dans cette affaire, c'est que nous ne savons pas seulement si les Romains prononçaient ou ne prononçaient pas la syllabe élidée. Beaucoup de prosodies enseignent qu'ils la supprimaient. M. Quicherat combat (et je crois qu'il a raison) cette opinion contraire à la prononciation italienne[2].

Quoi qu'il en soit, si la syllabe disparaissait réellement, l'élision était chez les Romains ce qu'elle est chez nous. Il y a quatre élisions dans le premier vers de l'*Art poétique* de Boileau, il n'y en a qu'une dans le second, il n'y en a pas du tout dans le quatorzième ni dans le dix-huitième. Qu'est-ce que cela fait à l'harmonie? et qu'est-ce qui s'aperçoit du plus ou du moins, quand nous lui récitons nos vers?

Si, au contraire, la syllabe élidée se prononçait encore, et cessait seulement de compter pour la mesure théorique, les élisions la-

[1] Lieu cité, § 4.

[2] *Traité de versification latine*, ch. 25; § 5, p. 191, en note.

tines représentaient tout simplement nos hiatus avec une syllabe réelle ajoutée au vers, c'est-à-dire un effet diamétralement contraire à celui qu'on se figure le plus souvent, et sur lequel Rollin avait bâti son système.

Cette observation ne l'aurait peut-être pas embarrassé; car, comme les remèdes de bonnes femmes sont souverains pour tous les maux, c'est le propre des explications imaginaires de s'appliquer également à toutes les difficultés, de se prêter également à toutes les théories, d'embrasser l'avenir comme le passé. Un critique judicieux n'est pas dupe de ces belles promesses; il sait que si l'effet harmonique de ce vers souvent cité

> Mons*trum* horren*dum* infor*me* ingens cui lumen [ademptum [1]

est vraiment imitatif quand les dernières syllabes des trois premiers mots ne sont pas entendues, il ne peut qu'être tout contraire, et par conséquent employé à contre sens quand on les prononce. Et sans prendre parti dans cette question, si les syllabes élidées étaient, oui ou non, absolument muettes, il conclut avec certitude, qu'avant de dogmatiser sur l'effet bon ou mauvais des élisions, il faudrait connaître exactement et pouvoir parfaitement reproduire la prononciation latine.

5°. C'est encore un raisonnement trompeur qui nous a fait conclure, de ce que

[1] Virg., *Æn.*, III, 658.

le dactyle composé de trois syllabes, et le spondée formé de deux seulement, ont néanmoins la même valeur prosodique, que le premier était bien plus propre que le second à peindre les actions rapides ou les grands mouvements.

Si cette conséquence eût été véritable, les grammairiens latins n'en auraient-ils pas parlé? n'y seraient-ils pas revenus sans cesse? Comment se fait-il que Quintilien, qui cite Virgile à tout moment et avec une admiration bien sentie, ne s'arrête jamais sur ce point? Comment Horace n'en a-t-il rien dit dans son *Art poétique*[1]?

Le grammairien Diomède[2], énumérant les diverses formes de l'hexamètre latin, compte le *dactylique* où il y a cinq dactyles, et le *spondaïque* ou *molossique* qui est tout en spondées, et il n'ajoute pas un mot sur le différent caractère que devaient avoir deux vers si opposés, dans le système que je combats.

Priscien consacre deux cents lignes à examiner le premier vers du dixième chant de l'Enéide

Panditur interea domus omnipotentis Olympi,

[1] Il y a toutefois dans l'*Art poétique*, v. 252 et 256, le mot de *pes citus* appliqué à l'iambe, et celui de *spondæos stabiles*, qui pourraient être entendus dans ce sens, si les vers suivants ne faisaient croire qu'il s'agit moins d'une rapidité réelle que d'une légèreté théorique.

[2] Putsch, p. 493.

qui se trouve être un dactylique ; il en explique fort longuement, trop longuement même, toutes les qualités, et ne dit pas un mot du caractère de légèreté (bien déplacée, sans doute, dans la circonstance) qu'on devait y trouver, si les Romains avaient senti, comme nous le supposons, l'accumulation des dactyles.

Il y a plus. Macrobe a consacré plusieurs livres de ses *Saturnales* à éplucher Virgile pour en faire admirer toutes les parties. Dans un de ses chapitres[1], il veut cependant montrer qu'il y a divers passages où ce poëte n'a pas pu égaler le chantre d'Achille. Il compare donc quelques vers grecs et latins de sens analogue, et entre autres la course à pied du XXIIIe livre de l'*Iliade*[2], et celle que Virgile en a imitée dans le Ve livre de l'*Enéide*[3] ; puis il cite comme plus admirable encore, par la grande rapidité qu'il exprime, ce vers du même livre d'Homère :

Ἴχνια τύπτε πόδεσσι, πάρος κόνιν ἀμφιχυθῆναι[4].

Comme ce vers est entièrement composé de dactyles, c'était le cas, ou jamais, de montrer l'heureux emploi de ce pied rapide, pour peindre la course d'Ulysse et du fils d'Oïlée.

[1] *Saturn.*, V, 13.
[2] Vers 740 et suiv.
[3] Vers 291 et suiv.
[4] V. 764. Il frappe sa trace de ses pieds avant que la poussière ne se soit répandue à l'entour.

Macrobe n'y pense seulement pas. Il loue beaucoup le sens, à mon gré, très-hyperbolique de ce vers, et y oppose, comme beaucoup plus faible, un vers bien plus simple et plus naturel de Virgile :

Ecce volat, calcemque terit jam calce Diores [1].

Du reste pas un mot de cette série de dactyles, si bien placés dans le grec, à ce qu'il nous semble, et que Virgile n'a pas même pris la peine d'imiter.

Que conclure de là, je vous prie, en ce qui regarde la prétendue harmonie imitative des dactyles et des spondées, sinon que c'est une pure chimère? que les anciens n'ont jamais pensé à ces diversités dont nous nous exagérons l'importance? et que c'est courir gratuitement après l'erreur, que d'attribuer au choix prédéterminé de telle ou telle syllabe une influence sensible sur la valeur de la poésie?

6°. On doit penser, d'après ces observations, que Rollin se sera souvent trompé dans la théorie qu'il expose. En effet, il ne s'aperçoit pas que ce qu'il donne comme exemple dans un cas, s'applique souvent à un autre tout différent, ou même contraire; tandis que s'il y avait quelque réalité dans sa doctrine, le poëte aurait d'abord conservé la même disposition pendant le morceau tout entier, et surtout recouru au même moyen

[1] *Æn.*, V, 324.

pour les expressions analogues. Or, c'est ce qui n'a pas lieu du tout.

Ainsi notre auteur dit que la tristesse demande à être exprimée par des spondées et par de grands mots, qui donnent aux vers beaucoup de lenteur[1], et il cite en effet quelques vers qui satisfont à ces conditions. Mais les vers qui suivent ou accompagnent sont-ils composés de la même manière? C'est là ce dont il eût fallu s'assurer, et ce que Rollin n'a pas fait.

Examinons un peu ce point, non sur un vers choisi exprès, qu'on prend à la fois pour le fondement et pour la confirmation d'une doctrine, mais sur des passages entiers, nettement caractérisés, et où la conclusion sera bien moins trompeuse.

Le vers hexamètre n'admettant que des dactyles et des spondées, on peut dire qu'il contient en moyenne trois pieds d'une façon, trois pieds de l'autre; et ses six pieds pouvant s'étendre de treize à dix-sept syllabes[2], quinze syllabes, sans compter les élisions, formeront la longueur moyenne de ce même vers.

Prenons maintenant un morceau qui représente essentiellement une tristesse profonde, par exemple les vers où Virgile nous peint Didon montant sur le bûcher pour y

[1] Rollin, lieu cité, n° 5.

[2] Diomède (dans Putsch, p. 493) dit *de douze à dix-sept*, parce qu'il compte le vers *molossique*, qui est tout en spondées. Mais ce vers est tellement rare, que je n'ai pas à m'en occuper ici.

mourir, et prononçant un petit discours[1]. Il y a en tout vingt et un vers qui contiennent ensemble trois cent-treize syllabes; c'est en moyenne quatorze syllabes et neuf dixièmes pour chacun. Il faut avouer que la distance de là au vers moyen de quinze syllabes est bien peu de chose.

Faisons maintenant la contre-épreuve. Tout le monde connaît ce beau passage des *Géorgiques*, où Virgile loue le bonheur des habitants de la campagne : *O fortunatos nimium*, etc.[2]. Le poëte y exprime des idées de bonheur fort opposées sans doute à la douleur de Didon. Or, les dix-sept vers qui composent le paragraphe contiennent en tout deux cent cinquante-trois syllabes ; c'est en moyenne quatorze syllabes et neuf dixièmes pour chacun.

Ainsi, en prenant dans le même auteur deux morceaux de caractères absolument opposés, et cités l'un et l'autre comme dignes de notre admiration, on reconnaît qu'il y a dans tous les deux proportionnellement le même nombre de dactyles et de spondées.

Continuons cet examen curieux sur une description plus caractéristique encore. Virgile représente dans le troisième livre des *Géorgiques*, ce qui certainement exigeait le mouvement rhythmique le plus rapide, une course de chars[3]. Le morceau est d'ailleurs

[1] *Æn.*, IV, v. 642 à 662.
[2] *Géorg.*, II, v. 458 à 474.
[3] Vers 103 à 112.

justement célèbre ; il commence par ces mots bien connus :

Nonne vides, quum præcipiti certamine campum, etc.

Or, les dix vers qui le composent ont en tout cent quarante-cinq syllabes ; c'est, en moyenne, quatorze syllabes et demie pour chacun, par conséquent un peu moins de dactyles que dans les exemples précédents.

Que deviennent devant de pareils faits les opinions des rhéteurs modernes sur la puissance imitative des différents pieds dans les vers grecs ou latins ?

7°. Mais il y a beaucoup de lecteurs qui ne seront pas convaincus par ces raisons. Quelle que soit l'expérience qu'on leur propose de faire sur l'*Enéide* tout entière ou sur les *Géorgiques*, ou sur quelque poëme latin que ce soit, ils en sont moins frappés que du seul vers

Apparent rari nantes in gurgite vasto [1],

où il n'y a qu'un dactyle ; ou du fameux

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum [2],

où il n'y a qu'un spondée : et c'est ainsi que raisonne Rollin, quand il dit [3] que les grands mots placés à propos forment une ca-

[1] *Æn.*, I, 118.
[2] *Æn.*, VIII, 596.
[3] Lieu cité, n° 1.

dence pleine et nombreuse. Il cite en effet comme exemple :

Visceribus miserorum et sanguine vescitur atro [1].

Mais trois pages plus loin, il donne comme exprimant la joie, la vie, la santé [2], ce vers :

Saltantes Satyros imitabitur Alphesibœus [3],

où les mots sont plus longs encore, les deux vers ayant d'ailleurs le même nombre de dactyles. Or, si l'on veut suivre cet examen, on verra que Rollin se contredit fort souvent lui-même, et qu'il n'y a pas un des exemples qu'il donne qui ne puisse être renversé par un exemple contraire choisi dans le même poëte. Cette théorie de l'harmonie imitative est donc aussi chimérique quand elle s'applique à quelques vers en particulier, que quand on veut l'éprouver sur des passages entiers.

8°. Que si nous passons aux vers français, comme nous prononçons bien notre langue, et que c'est par sentiment, non par dissertation que nous distinguons la bonne poésie de la mauvaise, l'harmonie imitative n'a eu chez nous aucun succès : non pas que nous ayons jamais manqué de versificateurs qui comptaient beaucoup sur ce moyen ; mais leurs

[1] *Æn.*, III, 622.
[2] Lieu cité, n° 5.
[3] *Ecl.* V, 73.

Digitized by Google

vers étaient là, et comme on les prononçait naturellement, il n'y avait pas moyen de se faire illusion.

Jacques Pelletier, poëte du XVI[e] siècle, et auteur d'un *Art poétique,* aujourd'hui peu connu, décrit ainsi le chant de l'alouette.

Elle guindée du zéphire,
Sublime en l'air, vire et revire,
Et y déclique un joli cri
Qui rit, guérit et tire l'ire
Des esprits mieux que je n'écri.

Y a-t-il assez d'*i* dans ces vers, pour imiter le son perçant de ce petit oiseau? *y déclique un joli cri* est presque l'onomatopée du *cuic-cuic* que l'on entend quand l'alouette s'élève; *qui rit, guérit,* est une imitation du même genre, et *tire l'ire* pour dire *chasse la colère, dissipe la mauvaise humeur,* n'est-il pas une création orignale?

Du Bartas a encore perfectionné cette description; il dit au cinquième jour de sa première semaine :

La gentille alouette, avec son tire l'ire,
Tire l'ire à l'iré, et tirelirant tire
Vers le pôle brillant; puis son vol vers ce lieu
Vire et désire dire : Adieu Dieu, adieu Dieu.

Le même poëte avait ailleurs représenté ainsi le galop du cheval :

Le champ plat bat, abat, détrape, grappe, attrape
Le vent qui va devant;

et comme on l'avait trouvé ridicule : « Mais, ô bon Dieu, s'écriait-il, ne voient-ils pas que je les ai faits ainsi de propos délibéré, et que ce sont des hypotyposes[1]. » Hypotyposes ou non, exprès ou par hasard, la question n'est pas là; il s'agit toujours de savoir si les vers sont bons; et le fait est qu'il ne valent rien, non plus qu'aucun de ceux qu'on essaiera de faire par cet étrange procédé. Car, dit avec beaucoup de raison M. Sainte-Beuve : « Tout ce manége part d'une fausse vue de l'imitation poétique qui ne doit être ni une singerie, ni un langage de perroquet[2]. »

Aussi, depuis le temps de ces essais malheureux avait-on à peu près partout renoncé à ce misérable moyen, lorsqu'en 1788, De Piis composa sur ce sujet même un poëme en quatre chants, intitulé *l'Harmonie imitative de la langue française.*

Il exprime dès le début, en vers qui sont peut-être les meilleurs du poëme, les idées que soutiennent les défenseurs de cette imitation :

Il est, n'en doutons pas, il est une harmonie
Qui naît du choix des mots, qu'enchaîne le génie;

[1] SAINTE-BEUVE, *la Poésie française au* XVI[e] *siècle*, p. 405. Du reste, le mot *hypotypose* n'est pas ici convenablement appliqué. Cette figure, que les Romains ont appelée *démonstration*, *explanation*, *mise en vue*, etc., consiste toujours dans la vive peinture des choses, non dans l'imitation du son.

[2] Ouvrage et lieu cités.

Et dans tous les sujets, par des accords divers,
On peut à la musique égaler l'art des vers.
On la peut surpasser, j'ose le dire encore.
Volez, alexandrins qu'une image décore;
En calculant vos sons tristes ou gracieux,
Vous peindrez à l'oreille aussi vite qu'aux yeux.

Tant que De Piis reste dans ces maximes générales, on peut n'en pas comprendre la fausseté, comme on peut croire, avant examen, aux assertions des prosodistes modernes sur l'harmonie imitative dans les vers latins; mais quand il en vient aux applications, et qu'il nous dit par exemple, pour nous expliquer la nature harmonique de l'*m* et de l'*n* [1] :

Ici l'M à son tour sur ses trois pieds chemine;
Et l'N à ses côtés sur deux pieds se dandine.
L'M à mugir s'amuse, et meurt en s'enfermant;
L'N au fond de mon nez s'enfuit en résonnant.
L'M aime à murmurer, l'N à nier s'obstine;
L'N est propre à narguer, l'M est souvent mutine.
L'M au milieu des mots marche avec majesté;
L'N unit la noblesse à la nécessité [2];

y a-t-il un seul auditeur qui ne lève les épaules de pitié, et ne demande comment on peut passer le temps à écrire un amphigouri aussi pitoyable?

Eh bien, c'est à cela qu'il faut se résoudre, toutes les fois qu'on substituera à ce qui fait la vraie poésie, je veux dire à l'ex-

[1] Voyez au reste Vossius, *Rhét.*, liv. IV, ch. 2, § 2.
[2] *Harmon. imitat.*, ch. 1.

pression d'un beau sens en beau langage, la recherche puérile de ces imitations ridicules; et c'est pourquoi, ce me semble, loin de recommander l'étude de cette harmonie imitative, on devrait enseigner qu'elle n'est supportable que par exception, et que ce n'est pas à cause d'elle, mais malgré elle, que certains vers où elle se trouve sont encore beaux et dignes d'être retenus.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Imprimerie Panckoucke, rue des Poitevins, 14.

005687213